

# Olhos que viram: visualidade e paisagem na poesia de Ruy Belo e Álvaro de Campos

*Denise Grimm da Silva*  
(Universidade Federal Fluminense)

---

## RESUMO

Este estudo propõe-se à análise comparativa entre as poesias de Ruy Belo e Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Tal pesquisa, fundamentada nas relações entre lírica e visualidade na literatura portuguesa moderno-contemporânea, procura observar de que forma a paisagem é uma construção do olhar do sujeito, na qual se registram referências geográficas, históricas, literárias e culturais. Incluem-se na abordagem de nosso *corpus*, o reconhecimento da influência da fotografia sobre o texto poético e a importância do cenário marítimo para os dois poetas portugueses.

**Palavras-chave:** poesia, paisagem, fotografia

## RESUMEN

El estudio propone el análisis comparativo entre la poesía de Ruy Belo y Álvaro de Campos, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa. La investigación se fundamenta en las relaciones entre lírica y visualidad en el contexto de la literatura portuguesa moderna y contemporánea y analiza el paisaje que se comprende como una construcción de la mirada del sujeto. Esa perspectiva subjetiva apunta para referencias geográficas, históricas, literarias y culturales. Además de eso, se ha analizado la influencia de la fotografía y la importancia del paisaje marítimo en los textos de los dos poetas portugueses.

**Palabras clave:** poesía, paisaje, fotografía

Sereno o pequeno capitão  
Não tem pressa ... não fala alto nem baixo,  
Seus olhos brilham mais que nossas lanternas.  
Walt Whitman

## Introdução

A visão sempre foi um sentido privilegiado na construção do texto literário, mesmo porque a própria linguagem verbal exemplifica a estreita relação entre palavra e visualidade. Marilena Chauí, no artigo intitulado “Janela da alma, espelho do mundo” (Chauí, 1988, p. 31) inventaria expressões que carregam significações afins ao ato de ver, como “ficar claro” ou “tornar-se evidente”, e que são empregadas freqüentemente quer no discurso acadêmico quer na comunicação corriqueira.

A partir do século XIX, com o advento da fotografia e, posteriormente, do cinema, a visão, que já fora considerada um sentido superior pelos antigos, assume uma importância fundamental como instrumento de comunicação e registro de um tempo. Os movimentos da vanguarda européia, no início do século passado, só ratificaram a primazia do olhar, defendendo uma escrita poética contaminada pelos procedimentos das artes plásticas – nessa época, já tributárias da fotografia e principalmente do cinema –, como se pode observar em grande parte das manifestações literárias desse período.

Este estudo propõe-se a uma leitura da poesia dos autores portugueses Ruy Belo (1933-1978) e Fernando Pessoa (1888-1935), por meio de textos do heterônimo Álvaro de Campos, a partir da perspectiva da visualidade, enfatizando-se a importância do olhar na construção do sujeito, da paisagem e do texto. A opção pelos dois autores é fruto de interesse por questões que, inerentes à literatura, são problematizadas de forma instigante nas manifestações moderna e contemporânea, em que se inserem, respectivamente, Pessoa e Ruy Belo. Além disso, apesar de separados cronologicamente, os dois poetas vivenciaram momentos literários que foram determinantes para as letras portuguesas.

Fernando Pessoa participou da euforia vanguardista do início do século XX, liderando, de certa forma, o grupo de artistas conhecidos como a Geração de Orpheu, poetas, intelectuais e pintores, reunidos em torno da revista (*Orphen*), publicação, a princípio, luso-brasileira, responsável por colocar Portugal em sintonia com os inovadores movimentos estético-literários que surgiam pela Europa, como o Futurismo e o Cubismo. A aventura órfica deu-se por encerrada por volta de 1925, embora o grupo reunido em torno da revista *Presença*, publicada entre os anos de 1927 e 1940, tenha proclamado a admiração pelo grupo antecessor. Não nos esqueçamos de que João Gaspar Simões, integrante do movimento presencista e um dos fundadores da citada revista, foi biógrafo de Pessoa e crítico entusiasmado de sua obra. No entanto, de certa forma, houve uma descontinuidade em relação às propostas dos primeiros modernistas, continuidade que só seria retomada, segundo Eduardo Lourenço, num ensaio intitulado “Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos”, em meados do século XX. O crítico português reconhece na poesia desse período os ecos da voz desse “terramoto espiritual em contínua expansão que se chamou Álvaro de Campos”

(Lourenço, 1999, p. 260). Uma voz que, tendo sido abafada pelo que o ensaísta chama de “música mais fácil de Pessoa”, nunca deixou de ressoar, repercutindo como uma “badalada insepulta” na poesia da segunda metade do século XX.

Ruy Belo começa a publicar na década de 1960, época decisiva para a produção literária portuguesa, momento de renovação, representado, segundo Fernando Pinto do Amaral por três linhas: “uma configurada pela luta política (muitas vezes musicada ou musicável), uma outra corrente dita ‘experimental’ e, enfim, as propostas agrupadas sob o conjunto de plaquetes *Poesia-61*” (Amaral, 1991, p. 47). Nas duas últimas correntes, propõe-se, de acordo com Pinto Amaral, uma poética fundamentada nas relações que se estabelecem ao nível do texto, rompendo com a expectativa de uma leitura extratextual, seja ela histórica ou psicológica. Rosa Martelo, situando-se na mesma perspectiva, observa que “na década de 60 voltava a ser radicalmente sublinhada a ruptura da aliança entre a palavra e o mundo instaurada pela Modernidade estética” (Martelo, 2007, p. 19). Ruy Belo, apesar de constituir uma voz singular nesse cenário, por não se filiar de forma programática a nenhuma das correntes, apresentando uma abertura ao mundo e, de certo modo, contrariando a proposição textualista da poesia, não deixa de fazer da linguagem um lugar de desestabilização e de questionamento das estruturas de poder. O apelo ao real que existe em Ruy Belo não é incompatível com a reflexão que o seu texto lança permanentemente sobre a linguagem poética, ao testar seus limites numa poesia marcada pelo prosaísmo e pelo rigor formal.

A contextualização do poeta nas letras portuguesas ajuda-nos a mostrar que Ruy Belo, admirador confesso de Pessoa, dá prosseguimento a uma linguagem que não cessa de problematizar as relações entre o sujeito e o mundo, situando-se nos limites de um fingimento que não é apenas alheamento, mas compromisso com uma realidade que se dá como invenção.

Ao privilegiarmos a perspectiva visual como ponto de partida de nossa leitura, fomos motivados por estes dois poetas, que fizeram, através de uma “poética do olhar”, uma forma de registro e homenagem ao seu tempo. Começamos examinando o olhar que se constrói através da janela, indiciando um sujeito observador, que assiste a tudo e que põe em xeque a primazia do sujeito sobre o objeto. Em seguida, fizemos uma breve análise da influência da fotografia em textos de Ruy Belo e Campos, tentando perceber de que forma a apreensão fotográfica do real contribuiu para uma nova leitura de mundo. Para isso, contamos, especialmente, com os valiosos estudos de Roland Barthes e Susan Sontag sobre fotografia. Enfim, buscamos apreender de que forma a poesia como uma construção do olhar une as perspectivas moderna e contemporânea na lírica portuguesa, representadas aqui, respectivamente, por Pessoa-Campos e Ruy Belo.

## 1. Através da janela

### 1.1 *Ruy Belo: sou um contemporâneo, assisto a tudo*

A partir dos anos oitenta do século passado, Michel Collot observa na poesia francesa uma abertura do sujeito ao mundo e a identifica como “uma reação à aridez duma poesia textualista que começava a perder fôlego” (Collot, 2005, p. 157). Em Portugal, a partir da década de 1970, também aparece uma lírica que foi associada a “um regresso ao real”, uma vez que o compromisso dos poetas portugueses dessa geração relaciona-se à reação de que fala o estudioso francês e que, em Portugal, foi uma resposta à poesia de 1961, notadamente à lírica tida

como experimental, que privilegiaria, na esteira de movimentos vanguardistas do século XX, o texto literário como um tecido de relações imanentes. Ruy Belo, embora também tenha começado a publicar na década de 1960, manifesta, desde sempre, em seus textos, uma discursividade, que aparentemente parece configurar uma maior adesão do texto beliano ao mundo, nos moldes românticos. Tal atitude, que, de certa forma, torna-o singular entre seus contemporâneos, não deve absolutamente ser vista como uma recusa à concepção formalista do texto, ao contrário, sua poesia constrói-se justamente na tensão entre o mundo e a linguagem e resulta da consciência de que a palavra poética reinventa o real. De qualquer forma, o poeta representou uma influência para muitos poetas de 1970, que encontraram em Ruy Belo uma afinidade, vislumbrando-o como referencial para a construção de um programa estético.

A princípio, chamou-nos atenção no texto beliano a constituição de um sujeito espectador, que faz do ato de ver um compromisso estético e ético com o seu tempo. Assim, o poeta afirma:

Ave de alarme sou deixem-me só  
sou um contemporâneo assisto a tudo  
Os sinos vesperais nos dias de verão  
O cão que passa numa encruzilhada  
Um cântaro que racha inexplicavelmente  
Confundido no hálito do mar  
(Belo, 2004, v.3. p.204)

Histórico e contingente, o sujeito admite, não sem autoironia, a condição de bardo e de vate – “ave de alarme” –, estreitando as relações entre a escritura poética e o ato de ver, ainda que nos versos transcritos a visão inclua os diversos sentidos, como se pode observar nas correspondências sinestésicas – assistir / “sinos vesperais” – assistir/ “um cântaro que racha”. É inegável, por outro lado, o eco pessoano no desejo de solidão, herança moderna, cuja proposta está em afirmar-se pela negação.

Paralelo a esse eu que se inscreve na história e que, por isso, constrói-se na relação com o mundo, na alteridade, revela-se também o lugar – *locus* de onde fala o sujeito. É recorrente nos textos examinados a presença da janela como o espaço mediador entre quem olha e o que é olhado. Não se pode esquecer de que a própria noção de paisagem que aparece na primeira metade do século XV, nos Países Baixos, está relacionada ao espaço (*païs*) que se vê através da janela (Claval, 2004, p. 13). No texto beliano, o enquadramento oferecido pela janela pode ser lido como a metáfora do processo de criação, que se realiza na intersecção entre o fora e o dentro; entre o eu e o outro; entre a linguagem e o mundo – “Estás aqui comigo à sombra do sol/ escrevo e oiço certos ruídos domésticos/ e a luz chega-me humildemente pela janela (Belo, 2004, v.3, p. 42). Ou ainda:

Estou todo no mês de agosto  
Estou escarranchado no lombo nutrido de agosto  
sentado à mesa de um café envolto no manto de múltiplas vozes  
olhando pela janela uma toalha de mar e a terra ao fundo  
(Belo, 2004, v.3, p. 47)

É o sujeito ocupado em registrar o mundo, fazendo da janela a sua câmara, distanciado e próximo, “envolto no manto de múltiplas vozes”, discursos do presente e do passado que orientam e constituem o seu olhar. Enfim, a paisagem que se descortina fora e dentro do sujeito é uma construção de múltiplos olhares, visões que ao longo da história educaram e moldaram a perspectiva do artista. Paisagem que o poeta precisa desconstruir para nela incorporar o seu traço, para tentar imprimir o discurso de um sujeito que se reconhece como precário e fracionado, em permanente tributo com o outro, afirmando-se apenas nos limites da alteridade.

No entanto, não é apenas a janela aberta que provoca no poeta a construção de uma paisagem. Jean - Michel Maulpoix (2000, p.346-347), retomando Baudelaire, afirma que a janela é um objeto poético privilegiado menos pela transição que ela estabelece entre interior e exterior que pelas questões que ela suscita quando permanece fechada. Cerrada, a janela dissimula os seus segredos e convida a interpretá-los, um chamado tanto à escrita quanto ao sonho. Em alguns poemas de Ruy Belo, encontramos o sujeito trancado em seu quarto e é no recolhimento que se elabora a percepção do mundo, imagem que se recupera pelo viés da memória.

Quando alguns anos aí por finais de agosto o sol por momentos como que  
se vela  
e eu me sinto talvez sem saber porquê subitamente triste ou não sei  
indeciso  
posso fazer várias coisas. No entanto quase sempre o que faço  
é correr completamente todas as persianas de todas as janelas de todas as  
divisões da casa  
meter-me na cama cobrir-me todo até a cabeça com a roupa  
e começar a ouvir o requiem de Mozart. Talvez quase todo o verão  
tenha passado por mim quase sem eu dar verdadeiramente por isso  
terei descido meia dúzia de vezes à praia terei tomado ao todo um banho  
terei visto distraidamente uma tarde a areia cair-me do punho  
levemente fechado por entre os dedos para a palma aberta de outra mão  
O sol terá aplicado a sua demão de luz a dois lados da minha casa  
mais amarelado pela manhã na parede voltada a leste  
mais amarelo torrado na parede do lado ocidental pouco antes de passar  
o testemunho à sombra avassaladora da noite.  
(Belo, 2004, v.3,p. 20)

A memória visual, que se resgata a persianas corridas, é uma imagem que se insere no tempo e supera os limites cronológicos. Ancorado nas fronteiras indefiníveis do “quase”, o sujeito é, simultaneamente, testemunha ocular da

paisagem que se dá em termos espaço-temporais e observador ausente, cuja “distração” resulta necessária para a evocação e fixação de uma imagem calcada no transitório e no permanente. Referindo-se a essa imagem forjada no quase, o poeta está certamente falando da literatura e do processo de construção poética, já que podemos entender a poesia como o espaço de interseção que se realiza entre o percebido a olhos abertos e o concebido a olhos fechados. Refletindo sobre a formação da parte visual da imaginação literária, Ítalo Calvino observa:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (Calvino, 1990, p. 110)

Certamente, a visualidade em Ruy Belo é uma experiência interiorizada e condensada, fruto da “observação direta do real”, “da transfiguração fantasmática e onírica”, na qual se incluem referências, algumas vezes explícitas, ao “mundo figurativo transmitido pela cultura”. É o que se constata nos versos a seguir:

Havia aqui roupa estendida havia aqui crianças completamente absortas  
nas suas vidas  
detentoras de um nome ou que quando eu dizia alto um nome logo  
nasciam  
e eram coisas perto de mim coisas muito rentes mesmo à mão  
Havia uma casa perto da praia a que eu às vezes chamava minha  
onde eu dormia onde eu espalhava ou espargia os meus inúmeros papéis  
escritos  
e quando eu dizia a minha casa ela como que logo sobressaía  
e tinha várias divisões coisas em certos sítios alguns truques  
determinados segredos  
Havia há pouco ainda lixo à porta agora há apenas a imensidade  
imersa no  
nevocero  
há eu estar aqui desamparado na ponta da terra na ponta de tudo  
como se porventura um dia eu houvesse perdido alguma coisa  
ou fosse por estradas de muitas curvas por onde ainda não há muito  
eu trazia  
mulheres pela mão  
ou algum amigo me vinha no timbre inconfundível da sua voz  
Sei então que o sítio de minhas coisas é rente a árvores de muitas folhas  
amareladas  
algumas delas caídas imitando alguns dos quadros de seurat  
quadros do pointillisme

(Belo, 2004, v.3, p. 49-50)

Nos versos anteriores, a paisagem presente – “aqui” –, é o espaço do desamparo, “imensidade imersa no nevoeiro”, ponto de partida para a evocação do passado – “Havia aqui roupa [...]” ou “Havia uma casa [...]”. Ao passado corresponde um tempo em que, nomeando, a linguagem ostentava o real; ao presente cabe o espaço da ausência, território da poesia. Assim, as imagens visuais envolvem a problematização do sujeito com o mundo, da paisagem com a arte, e da linguagem literária como o espaço dessa interlocução.

### 1.2 *Álvaro de Campos: “assisto a tudo e definitivamente”*

Dos heterônimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos é certamente aquele que mais se constrói como sujeito no mundo moderno. Engenheiro naval, formado em Glasgow, representante do sensacionismo (um dos vários “ismos”, concebidos por Pessoa), sintonizado com os movimentos da vanguarda europeia, notadamente o Futurismo e o Cubismo, discípulo confesso de Walt Whitman, Campos quer experimentar de forma alucinada a realidade de um mundo que, segundo a lição do mestre Caeiro, só é acessível através das sensações. Assim, o heterônimo de “Passagem das horas” deseja “sentir tudo de todas as maneiras”, fascinado e atormentado por um real em acelerado processo de construção/desconstrução, por um mundo, que, edificando-se de forma vertiginosa sobre as ruínas do passado, anuncia o seu próprio aniquilamento. Em nossa leitura, pretendemos examinar de que forma a visão manifesta-se nessa obsessiva poética do sentir, destacando as imagens que, ao privilegiarem o olhar, dão a ver uma linguagem nascida do permanente atrito do sujeito com o mundo. Olhar, para Campos, principalmente nos textos da fase sensacionista, é uma experiência delirante, na qual o sujeito devora o mundo, numa atitude que o próprio eu define como transgressora: “Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!”, declara o sujeito na “Ode triunfal”. (Pessoa, 2004, p. 87). Ou ainda, no mesmo poema:

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera,  
Amo-vos carnivoramente,  
Pervertidamente e enroscando a minha vista  
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,  
Ó coisas todas modernas,  
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima  
Do sistema imediato do Universo!  
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!  
(Pessoa, 2004, p. 86)

Essa furiosa curiosidade sobre o mundo, expressa em longos poemas de ritmo ao mesmo tempo frenético e meditativo, reflete-se num sujeito que vagueia pela cidade – o *flâneur* – ao mesmo tempo próximo e distante do turbilhão que o envolve, dando continuidade a uma tradição que tem como precursores, como já citamos, Baudelaire e Whitman, e que passa por Cesário Verde, em Portugal, nas últimas décadas do século XIX. Tal tradição é retomada por um poeta como Ruy Belo que também erra pelo espaço urbano, já, porém, sem a atitude exaltada e impetuosa do engenheiro, ainda que não falte a seus textos o fôlego discursivo das extensas odes de Campos.

Além da errância, percurso labiríntico que conduz o olhar do sujeito constituindo o próprio texto, também é recorrente na poesia desse heterônimo a presença de um eu que, do seu quarto, através da janela, observa a realidade, perplexo tanto pelo que se vê, quanto por haver quem veja. No célebre poema “Tabacaria”, de sua “mansarda”, observatório privilegiado, o olhar do sujeito transita entre a paisagem real vista pela janela e a paisagem que se constrói em poema, entre o que é assimilado pelos sentidos e o que é elaborado pelo pensamento.

Janelas do meu quarto  
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe  
quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,[...]

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.  
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.[...]  
Saio da janela, sento-me numa cadeira. Em que hei-de pensar?  
(Pessoa, 2004, p. 289-290)

A rua é inacessível a todos os pensamentos porque a realidade só se pode alcançar através dos sentidos, porém a visão em Pessoa-Campos está contaminada pelo pensar, não há para o sujeito a possibilidade de ver o mundo com a ingênua verdade com que a “pequena come chocolates”. A consciência de existir que não o abandona – “o que sente em mim está pensando” – transforma a vida, enquanto experiência calcada nos sentidos, numa impossibilidade, consciência que é partilhada por Ruy Belo, quando este diz: “pensar é o que não nos leva às coisas” (Belo, 2004.v.3, p. 209).

Nesse sentido, a visão, considerada pelos antigos como o sentido mais intelectual, constitui para o engenheiro naval uma “pavorosa ciência”. Num poema dirigido ao mestre Caeiro, o sujeito lastima a lição mal aprendida, já que não consegue ver com clareza, ou aceitar que “o único sentido oculto das coisas / É elas não terem sentido oculto nenhum,” (Pessoa, 1994, p. 223). Enfim, ver para Campos, depois de Caeiro, passa a ser não a busca de um sentido, mas a reflexão insuportável sobre a ausência de sentido.

Depois, mas porque é que ensinaste a clareza da vista,  
Se não podias ensinar a ter a alma com que a ver clara?[...]

Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre aquele  
Poeta decadente, estupidamente pretensioso,  
Que poderia ao menos vir a agradar,  
E não surgisse em mim, a pavorosa ciência de ver.  
Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser humano!  
(Pessoa, 2004, p. 305)



Sem a angústia absoluta e radical de Campos, Ruy Belo também afirma: “mas o que às vezes vemos só contrista a nossa vista/ e se é alegre ver é bem mais triste ver” (Belo, 2004, v.3, p. 98). O uso da primeira pessoa do plural, ainda que em seu valor majestático, talvez seja um indício que justifique a relativa serenidade do escritor contemporâneo, menos “isolado na alma” que o poeta moderno. Incapaz da alegria do ver, Campos debate-se até o esgotamento, expandindo o vazio de sua subjetividade.

Ah, onde estou ou onde passo, ou onde não estou nem passo,  
A banalidade devorante das caras de toda a gente!  
Ah, a angústia insuportável de [haver] gente!  
O cansaço inconvertível de ver e ouvir!

(Murmúrio outrora de regatos próprios, de arvoredo meu).

Queria vomitar o que vi, só da náusea de o ter visto,  
Estômago da alma alvorotado de eu ser...  
(Pessoa, 2004. p. 253)

O vazio aqui é produto de um jogo de intersubjetividades, já que o sujeito sente-se olhado e devorado pelo que vê. Tal consideração nos chega a partir da leitura de Didi-Huberman, que nos convida a repensar formulações epistemológicas tradicionais considerando que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. O pensador parte de uma análise do romance *Ulysses*, de James Joyce com o qual diz ter aprendido o seguinte ensinamento: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 31). Pessoa-Campos dá-se conta desse vazio que surge de fora para dentro, que se apresenta como duplo, vácuo especular.

Às vezes medito,  
Às vezes medito, e medito mais fundo, e ainda mais fundo  
E todo o mistério das coisas aparece-me como um óleo à superfície,  
E todo o universo é um mar de caras de olhos fechados para mim.  
Cada coisa – um candeeiro de esquina, uma pedra, uma árvore,  
É um olhar que me fita de um abismo incompreensível  
(Pessoa, 2004, p. 307)

Assim, a poesia de Campos só ratifica o olhar moderno como aquele que se constrói na tensão entre o interior e o exterior, entre o fundo e a superfície, entre o mesmo e o outro, lição exemplarmente seguida por Ruy Belo. A fotografia, como um novo recurso de apreensão do real, vai contribuir para a elaboração de uma nova perspectiva poética que se manifesta nas obras de autores modernos e contemporâneos, como se poderá constatar nas leituras que fizemos dos dois poetas portugueses.

## 2. O registro do mundo: poesia e fotografia

Datada da primeira metade do século XIX, a fotografia é inovadora em relação às formas pictóricas anteriores, não só por fixar com precisão a imagem, como por flagrar o exato instante em que um objeto se localiza no espaço, realizando algo impossível para uma representação construída apenas pelo olhar consciente do homem. Sobre tal singularidade da fotografia, o pensador Walter Benjamin faz as seguintes considerações:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (Benjamin, 1994, p. 94).

Certamente, a poesia não se relaciona à fotografia enquanto reprodução mais precisa do real, o que as aproxima é a possibilidade do registro instantâneo da imagem, algo que escapa à consciência do sujeito, seja ele o fotógrafo ou o poeta. O que queremos ressaltar é que o processo de criação poética também inclui uma elaboração que é inconsciente justamente por ser imperceptível ao “olhar do poeta”, ou seja, existiria no sujeito lírico uma câmara oculta /obscura. No entanto, gostaríamos de sublinhar que, a despeito dessa afinidade relativamente involuntária entre as diferentes formas de expressão, a fotografia e o cinema exerceram uma inegável influência sobre os artistas no século XX. O movimento cubista, por exemplo, que inspirou o interseccionismo pessoano, ao propor a decomposição da realidade em diferentes ângulos, superpondo planos simultâneos, revela-se tributário do olhar cinematográfico, sem falar nas experiências surrealistas com fotografias, as denominadas fotomontagens.

Para além dessas contribuições e influências recíprocas entre pintura, fotografia, cinema e poesia, o que nos interessa propriamente é o fato de que esse novo olhar, (em nosso trabalho o da fotografia) põe em pauta o problema da representação. Susan Sontag, no livro *Sobre fotografia*, identifica no ato de aprisionar uma imagem um efeito paradoxal; a imagem que permanece, que se congela, superando e ultrapassando o instante; é, ao mesmo tempo, a prova da precariedade da existência. Como afirma a pensadora americana:

Todas as fotos são *mememto mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. (Sontag, 2004, p. 25-26)

Roland Barthes em *A câmara clara* também estabelece o vínculo entre finitude e fotografia, sugerindo que, na sociedade contemporânea, talvez a morte esteja nessa imagem (fotografia) que produz a morte ao querer conservar a vida

(Barthes, 1994, p. 136-137). A foto é a prova de que algo existiu, de que alguém esteve lá para registrá-lo, “um certificado de presença”, nas palavras do teórico francês.

Na poesia, de Ruy Belo, e mesmo na de Pessoa, podemos observar um sujeito errante, testemunha ocular, colecionador de imagens, que se fixam como instantâneos do real. Nos próximos itens, pretendemos examinar como se constrói esse diálogo nos textos dos poetas sobre os quais nos debruçamos.

### 2.1 Ruy Belo: “e nos fixamos só em certas fotografias que tiramos”

A frequência de imagens visuais, a perspectiva do sujeito, o olhar intermediado pela janela, a profusão de registros de um mundo em perene transformação, levaram-nos a associar o texto beliano à fotografia. Como observa Pedro Serra em estudo sobre o poeta, “os conteúdos recolhidos pela memória afloram na consciência do sujeito como fotografias, isto é, como fulgurações de instantes” (Serra, 2003, p. 93).

Os peixes negros e dourados das recordações  
olhos brilhantes de animais desconhecidos  
pequeníssimas flores da memória  
relâmpago dourado do olhar  
(Belo, 2004 v.3, p. 211)

O interesse de Ruy Belo pela fotografia, que é explicitamente revelado em sua obra – no livro *Transporte no tempo*, só para citar um exemplo, há um poema intitulado “Solene saudação a uma fotografia” (Belo, 2004, v.II, p. 82) –, reside na esperança de que a imagem fotográfica, assim como a imagem poética, possa flagrar o instante, resgatando “as coisas e os seres do tempo alterizante” (Serra, 2003, p. 92). No poema mencionado, o sujeito descobre entre guardados a foto de uma mulher a quem chama Helena e esse achado o faz reencontrar, proustianamente, a fatia de um passado perdido: “E de novo súbito a helena viva aqui numa fotografia/ helena que ficou nesse país onde nasci e sempre fico/ e fico mesmo mais sempre que ausente” (Belo, 2004, v.2, p. 82).

No entanto, a fixação do instante sinaliza a suspensão do contínuo temporal, ou seja a interrupção do fluxo da vida. Nesse sentido, tanto o registro poético quanto o registro fotográfico representam o esforço vão de surpreender o dinamismo da existência. Dessa forma, ao retirar as coisas e os seres do tempo, o poeta e o fotógrafo conferem-lhe uma unidade, inteireza que só é possível na morte. Refletindo sobre a função do fotógrafo no mundo contemporâneo, Barthes afirma:

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o alibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. (Barthes, 1994, p. 137)

A consciência da condição elegíaca do texto literário também não escapa a Ruy Belo, autor sempre atento aos processos de criação artística, como forma de apreensão do real. É o que podemos constatar quando ele afirma: “Escrevo como

vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. Violento-me. Altero uma ordem, uma harmonia, [...] Ao escrever mato-me e mato.” (Belo, 2004, v.II, p. 9). Tal reflexão, observada num texto de natureza crítica, é igualmente expressa na escrita de caráter poético.

Que estranhas coisas faço desfilar  
sob a calma aparente do insistente olhar  
apesar dos trovões e raios disparados nesta  
guerra perdida e por perdida ganha?  
(Belo, 2004, v.3, p. 97)

Os versos anteriores reafirmam a tensão que existe no texto beliano, a literatura como interrogação incessante, afirmando-se pela negação, vencendo pela derrota. Finalizamos aqui com versos em que o poeta reafirma o paradoxo, inerente à sua condição de “fotógrafo do mundo”, confirmando a vocação elegíaca de sua escrita.

Sob essa calma condição humana  
só o que não existe de verdade existe  
mesmo quando em negar persiste a mínima entidade  
Nunca como na morte a vida se afirmou  
e quem ainda não sabia o constatou decerto  
(Belo, 2004, v.3, p. 97)

## 2.2 Álvaro de Campos: “meu cérebro fotográfico”

Fernando Pessoa, diferentemente de Ruy Belo, não chegou a viver em um mundo dominado pela visualidade. Morto em 1935, não pôde assistir à expansão vertiginosa alcançada por representações visuais, como a fotografia e o cinema, principalmente após a Segunda Grande Guerra. Entretanto, seria negligência de nossa parte não tentar examinar de que forma esses novos recursos pictóricos influenciaram o seu texto. Algumas pistas dessa possível influência podem ser encontradas na própria biografia do poeta. Em um texto em que comenta sobre a relação do autor de *Mensagem* com a fotografia, Antonio Tabucchi, escritor italiano, crítico e tradutor de Pessoa, informa e reflete:

Mas qual foi a relação que Pessoa teve com a fotografia? Através dos testemunhos daqueles que o conheceram, sabíamos que ele sentia desconfiança em relação à máquina fotográfica: a atenciosa recordação da sua namorada definiu, recentemente, os termos dessa desconfiança (“O Fernando detestava tirar retratos”). Mas, evidentemente, a atitude de Pessoa em relação à fotografia não se pode definir, *sic et simpliciter*, nos termos de uma mania ou de uma bizzarria[...] e muito menos nos termos de uma antipatia superficial. A desconfiança (ou aversão) que Pessoa nutre pela chapa fotográfica insere-se presumivelmente na ordem conflitual da evidência enganadora e da verdade oculta que tem a ver com a problemática de alguns de seus heterônimos maiores. (Tabucchi, 1984, p.78).



Trago dentro do meu coração,  
Como um cofre que se não pode fechar de cheio,  
Todos os lugares onde estive,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi através das janelas ou vigias,  
Ou de tombadilhos, sonhando,  
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.  
(Pessoa, 2004, p. 186)

Esse olhar insaciável pertence um sujeito que convertido em máquina, câmera delirante, anseia confundir-se com o real, devorando-o. È ainda em “Passagem das horas” que constatamos tal volúpia do olhar.

A velocidade dos carros ao contrário nos espelhos oblíquos das montras,  
O chão no ar o sol por baixo dos pés ruas regas flores no cesto rua  
O meu passado rua estremece camion rua não me recordo rua  
Eu de cabeça pra baixo no centro da minha consciência de mim  
Rua sem poder encontrar uma sensação só de cada vez rua  
Rua pra trás e pra diante debaixo do meus pés  
Rua em X em Y em Z por dentro dos meus braços  
Rua pelo meu monóculo em círculos de cinematógrafo pequeno,  
Caleidoscópio em curvas iriadas nítidas rua  
(Pessoa, 2004, p. 192)

O espaço rua, elaborado sob a embriaguez do olhar, é encenado através de uma sintaxe que se poderia chamar de ébria, traço que resulta, por um lado, da ausência de pontuação; por outro de uma relativa ilogicidade.

Assim, Álvaro de Campos, a exemplo de Ruy Belo, também é tributário dos novos recursos e técnicas surgidos com a fotografia e, posteriormente, com o cinema.

### Considerações finais

Finalizar qualquer leitura da obra de um poeta traz sempre a sensação de incompletude, de tarefa inacabada. Quando o poeta se chama Fernando Pessoa ou Ruy Belo, essa impressão multiplica-se, restando ao leitor assumir uma atitude modesta e reconhecer as inúmeras lacunas que não foram preenchidas em seu trabalho, a despeito do esforço de aproximação com a obra.

Ao estabelecermos um diálogo entre Ruy Belo e Pessoa, na figura do heterônimo Álvaro de Campos, analisando a construção do olhar como forma de problematização do real e do sujeito, amparamo-nos na crença de que ambos dão continuidade a uma tradição, que, iniciada com Charles Baudelaire, na Europa, e com Walt Whitman – influência claramente assumida pelo heterônimo Campos –, nos Estados Unidos, legitimou-se definitivamente a partir do século XX.. Enfim, sendo “vidro do mesmo vidro”, para usar a expressão de Rosa Maria Martelo, os dois autores desenvolvem uma poesia que reflete a crise da representação do mundo e do sujeito o que significa, em última instância, a crise da própria linguagem.

Percebemos, através de nossa leitura, que tanto Ruy Belo quanto Álvaro de Campos ao manifestarem em seus textos o privilégio da visão, comportaram-se como sujeitos atentos ao mundo, abrindo-se ao exterior para construir-se como alteridade, opção radicalmente assumida por Pessoa e que Jorge de Sena chamou de “poética do fingimento”. Assim, encontramos ambos, das janelas de seus quartos e mansardas, registrando o acelerado movimento da vida moderna e contemporânea, e é, por razões óbvias, o engenheiro quem manifesta maior avidez em relação a esse mundo que não cessa de se transformar.

Nesse percurso poético, orientado pelo olhar, constatamos nos dois autores a influência da perspectiva da fotografia, que orienta o discurso do sujeito para a fixação precisa do instante, para a consciência de que o texto, assim como a foto, se constrói num suspenso temporal que eterniza a vida como ausência.

Assim, Ruy Belo e Campos produziram uma escrita que, ao se abrir para o mundo por meio do olhar, reconheceu a paisagem como construção do sujeito, sujeito apenas viável como alteridade, uma vez que constituído na linguagem – o lugar do outro. Esse olhar que se dirige simultaneamente para fora e para dentro resulta no discurso dionisíaco do engenheiro sensacionista, na narratividade labiríntica e caudalosa de Ruy Belo, na palavra profundamente melancólica de ambos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim e Fernando Pinto do Amaral, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara; nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELO Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, v.2
- \_\_\_\_\_. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, v.3
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Aduato (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-64.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. In: *O canto do signo; existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia Portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. 2ed. Paris: José Corti, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- PESSOA, Fernando. *Poesia – Álvaro de Campos*. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SERRA, Pedro. *Um nome para isto: leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TABUCCHI, Antonio. *Pessoana mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

(Recebido para publicação em 10/11/2008,  
Aprovado em 13/01/2009)